HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 8 N° 2.
ISSN 0718-8382, Noviembre 2017, pp. 187-212
www.cenaltesediciones.cl

Más allá de los manifiestos artísticos. 'La deshumanización del arte' de Ortega y Gasset como meditación sobre el arte

Beyond the Artistics Manifestos. 'La deshumanización del arte' by Ortega y Gasset as meditation on art

Antonio Gutiérrez Pozo*
Universidad de Sevilla
agpozo@us.es

DOI: 10.5281/zenodo.1092724

Recibido: 07/06/2017 Aceptado: 07/11/2017

Resumen: El objetivo de este artículo es pensar la esencia del arte en la filosofía de Ortega a partir de su libro *La deshumanización del arte*. El arte es para Ortega ante todo, como forma de la cultura, una interpretación del texto vital. Pero *La deshumanización del arte* no es un manifiesto de las vanguardias artísticas de principios del s. XX, sino una meditación sobre la esencia del arte. La meditación es la forma de pensar de la filosofía de la razón vital de Ortega. En *La deshumanización del arte*, Ortega concibe el arte como isla ingrávida rodeada de realidad. Esto significa que el arte esencialmente es arte artístico, es decir, desrealización de la realidad y realización de la irrealidad

Palabras clave: Ortega y Gasset, arte, vida, cultura, manifiesto, meditación, desrealización.

Abstract: The aim of this paper is to think the essence of art in the philosophy of Ortega from his book *La deshumanización del arte*. Art is for Ortega above all, as cultural form, an interpretation of life's text. But *La deshumanización del arte* isn't a manifesto of artistic avant-gardes at the beginning of the 20th century, but a meditation on the essence of art. Meditation is the form of thinking of Ortega's philosophy of vital reason. In *La deshumanización del arte*, Ortega conceives art as floating island surrounded by reality. This means that art is essentially artistic art, that is, derealization of reality and realization of irrealit.

Keywords: Ortega y Gasset, art, life, culture, manifesto, meditation, derealization.

* Español. Antonio Gutiérrez Pozo, Profesor Titular de Universidad Facultad de Filosofía Universidad de Sevilla

1. El arte como interpretación cultural de la vida

La comprensión filosófica del arte puede estar realizada desde diferentes puntos de vista: estético –en Kant p. e.-, metafísico -la de Hegel-, crítico/político –como hace Adorno-, ontológico –la heideggeriana-, etc. La que expone Ortega, más que de índole estética, es una comprensión del arte de naturaleza cultural. Esto significa que esa interpretación filosófica no se realiza desde el supuesto *estético*, es decir, desde la hipótesis de que lo artístico ha de ser entendido a partir de las vivencias estéticas del sujeto y/o las cualidades estético/formales del objeto, sino que se realiza desde la comprensión del arte como fenómeno cultural junto a otros. Precisamente a esa reducción del arte a los estados sentimentales subjetivos es a lo que Heidegger llama 'estética', la cual representa además, a su juicio, uno de los fenómenos fundamentales que caracterizan a la Edad Moderna (*Neuzeit*): "Una tercera manifestación (*Erscheinung*) igualmente esencial de la Edad Moderna es el proceso que incluye al arte en el campo (*Gesichtskreis*) de la estética. Esto significa que la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia (*Gegenstand des Erlebens*) y, por consiguiente, el arte se vuelve expresión (*Ausdruck*) de la vida del ser humano"[1]. Si tenemos presente que para Heidegger la metafísica, entendida como una determinada comprensión objetivadora y dominadora del ente y de la verdad, es el fundamento de esta época, pues "gobierna todas las manifestaciones que caracterizan a dicha época", entonces, concluye, "para una meditación enriquecedora (*zureichende Besinnung*) debe poderse reconocer en esas manifestaciones el fundamento metafísico"[2]. Entre ellas, en la estética, que para Heidegger es por tanto un fenómeno moderno cuya base última es, sin duda, la metafísica de la subjetividad, es decir, la reducción de todo lo ente al sujeto considerado ya como *fundamentum absolutum inconcussum*, de manera que sólo desde él puede entenderse y explicarse todo lo existente. Esto significa que la estética moderna, la estética en sentido estricto, no es sino el nombre que adquiere la metafísica de la subjetividad cuando se aplica al orbe artístico. Se llama entonces 'estética' en sentido riguroso a aquella comprensión del arte que lo entiende desde el fundamento del sujeto humano y lo reduce a sus

[1] HEIDEGGER, M. *Die Zeit des Weltbildes* (1938). *Holzwege*, *Gesamtausgabe* (*Ga*), Band 5. Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1977, p. 75.
[2] HEIDEGGER, M. *Die Zeit des Weltbildes*, p. 75.

experiencias sentimentales/perceptivas o vivencias. Así lo había confirmado ya Heidegger en el epílogo de *Der Ursprung des Kunstwerkes*: "La estética considera la obra de arte como un objeto, a saber, como el objeto de la *αἴσθησις*, de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy se llama a esta percepción (*Vernehmen*) vivencia (*Erleben*). El modo en el que el ser humano vive el arte debe darnos información sobre su esencia. La vivencia no es sólo la fuente que da la medida del agrado artístico sino también de la creación del arte. Todo es vivencia"[3].

Ortega entiende en cambio el arte ante todo como cultura. Esta comprensión del arte como cultura está, a su vez, determinada por la interpretación filosófica de la cultura que Ortega expone con precisión en este texto de 1914 que es indudablemente uno de los textos/tesis principales de todo su pensamiento, su verdadero leitmotiv e hilo conductor: "Toda labor de cultura es una interpretación –esclarecimiento, explicación o exégesis- de la vida. La vida es el texto eterno, la retama ardiendo al borde del camino donde Dios da sus voces. La cultura –arte o ciencia o política- es el comentario, es aquel modo de la vida en que, refractándose ésta dentro de sí misma, adquiere pulimento y ordenación"[4]. Dando por supuesta sin duda la estructura filosófica de la metafísica del fundamento, Ortega estima que la sustancia radical y soporte de la realidad no es entonces el ser, dios, el espíritu o la razón, sino el mundo de la vida, esto es, algo tan sencillo y concreto como la relación de cada yo concreto en diálogo con sus circunstancias, las cuales lógicamente incluyen la vida de los otros. El concepto de 'vida humana' es algo general, formal y abstracto, porque lo que efectivamente hay sólo es cada vida humana concreta, la de cada uno, y en ella se nos da el resto. Por esto Ortega puede escribir que "en la escala de las realidades corresponde a la realidad vivida una peculiar primacía que nos obliga a considerarla como

[3] HEIDEGGER, M. *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/1936). *Holzwege*, *Ga* 5, p. 67.Se escapa al interés principal de este trabajo, pero no podemos evitar precisar que, justo después de esta afirmación, Heidegger añade que "tal vez sea la vivencia el elemento en el que el arte muere". La estética para Heidegger es en consecuencia enemiga de la verdadera experiencia del arte, de naturaleza ontológica, pues el arte no es esencialmente vivencia humana sino puesta en obra de la verdad de lo ente (*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*) (HEIDEGGER, M. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, p. 21). Mientras domine la metafísica de la subjetividad y su expresión concreta en el mundo del arte, la estética, se (mal)entenderá el arte como expresión vital humana y no se experimentará su verdad, el ponerse en obra la verdad de lo existente.

[4] ORTEGA Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote* (1914). *Obras Completas* (OC), v. I. Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004, p. 788.

'la' realidad por excelencia"[5]. La vida, como texto que es, se lee, o sea, se comenta o interpreta. Todo texto (nos) dice algo, un significado. La cultura, más que el conjunto de los saberes, valores y normas, es actividad, concretamente el acto de interpretar o comentar la vida: "El acto específicamente cultural es el creador, aquel en que extraemos el *logos* de algo que todavía era insignificante (*i-lógico*)"[6]. La eternidad que Ortega descubre en el texto vital significa que no para nunca de decir, que es fuente inagotable de significados, de manera que su lectura interpretativa –la cultura- es interminable. Pero qué es leer, qué hacemos realmente cuando comentamos una obra o texto; en definitiva, qué es la cultura en tanto que es comentario. En una carta de 1950 a Emil Staiger, Heidegger escribe que "leer (*lesen*) no es otra cosa sino reunir (*sammeln*): reunirse en la reunión de lo no dicho (*Ungesprochenen*) en lo dicho (*Gesprochenen*)"[7]. Y Gadamer aclara que "cada palabra, como acontecer de su momento (*Geschehen seines Augenblicks*), deja estar también ahí lo no dicho (*das Ungesagte*)"[8]. Leer un texto, interpretarlo o comprenderlo en suma, es ir de lo dicho en el texto a lo no dicho en él, pero que es justamente lo que explica o aclara lo dicho. Eso *no dicho* no está en ningún espacio trascendental sino que está (latente) en lo dicho (patente), y sólo mediante el comentario lúcido puede volverse patencia. Ningún texto o decir humano es absoluto sino, más bien, finito, y esto quiere decir que no se agota en lo dicho patente o explícitamente, sino que inexorablemente lleva consigo de forma latente o implícita algo no dicho (pero *co-dicho* en lo dicho), de modo que nunca acabamos de decir. Pero este es, según Gadamer, "el principio supremo (*Grundsatz*) de la hermenéutica filosófica", que "nunca podemos decir totalmente lo que queremos decir"[9]. Por eso la interpretación es exigida necesariamente exigida por todo texto, forma parte esencial de él. Estamos condenados a la interpretación, la cual nos define como humanos. Es una marca de nuestra finitud. Gadamer precisa que "todo hablar humano es finito (*endlich*) en el sentido de que en él se establece (*angelegt*) una

5 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte* (1925). OC, v. III, 2005, p. 856.
6 ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 756.
7 HEIDEGGER, M. "Zu einem Vers von Mörike. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger von Emil Staiger" (1951). *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)*. *Ga* 13, 1983, p. 108.
8 GADAMER, H-G. *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960). *Gesammelte Werke* (GW), Band 1. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1990, p. 462.
9 GADAMER, H-G. "Europa und die Oikoumene" (1993). *Hermeneutik im Rückblick*. GW 10, 1995, p. 274.

infinitud (*Unendlichkeit*) de sentido desplegable e interpretable (*auszufaltenden und auszulegenden Sinnes*)”[10]. Lo no dicho en todo decir es lo que lo completa y lo explica, su sentido. El viaje del comentario es de ida y vuelta: del texto explícito a su sentido implícito, para luego volver a lo patentemente dicho iluminándolo por dentro.

Evidentemente si la vida humana, insistimos, el diálogo de cada uno con su circunstancia, es el origen de todos los significados, expresiones, valores y emociones que constituyen la cultura, entonces la cultura misma no puede ser entendida por Ortega sino como la “vuelta táctica que hemos de tomar para convertirnos a lo inmediato”, al mundo de la vida[11]. Así se cierra el circuito de realimentación que establece Ortega entre cultura y vida que las mantiene a las dos sanas y en forma[12]. La vida es el principio de la cultura, fuente de sus contenidos, y la cultura es la vuelta lúcida que necesita la vida para desplegar conscientemente el sentido que late en la vida. No hay sentido cultural que no provenga de la vida; sin la lucidez de la cultura todo el sentido que está en germen en la vida, como aspiración a conciencia cultural, quedaría nonato. La vida sin cultura quedaría salvaje, y la cultura sin vida como una abstracción vacía. La cultura, desconectada e independizada de la vida en la que está su fuente de sentido, convertida en un poder autónomo, puede llegar a ser enemiga de la vida al querer decretar desde su pura abstracción cómo debe ser sin atender a los registros vitales. La cultura no tiene otro sentido que volver inteligentemente sobre la vida para poder entenderla, pero ese retorno clarividente es necesario para que la vida despliegue sus posibilidades de significado. En suma, para Ortega, la cultura, o sea, “lo general no es más que un instrumento, un órgano para ver claramente lo concreto; en lo concreto está su fin, pero él es necesario”, de manera que, en otras palabras, “cultura no es otra cosa sino esa premeditada, astuta, vuelta que se toma con el pensamiento –que es generalizador- para echar bien la cadena al cuello de lo concreto”[13]. De la vida dependen por tanto todas las actividades y producciones culturales, y en consecuencia sólo

[10] GADAMER, H-G. *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. GW 1, 1990, p. 462.
[11] ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 756.
[12] CEREZO, P. *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*. Ariel, Barcelona, 1984, pp. 39ss.
[13] ORTEGA, J. *Vieja y nueva política* (1914). OC, v. I, p. 724.

desde aquélla tienen éstas sentido y pueden ser comprendidas. El arte es una de esas manifestaciones culturales que sólo tiene sentido volcada lúcidamente sobre el texto de la vida. Junto a otras formas culturales como la ciencia (incluida la filosofía) y la política, el arte es lectura interpretativa o comentario del texto del mundo de la vida con la finalidad de esclarecerlo y pulirlo, es decir, de refinarlo y abrillantarlo para desvelar su sentido. El arte en Ortega por tanto no es mera experiencia estética sino que fundamentalmente es conocimiento (*more* artístico, como no podía ser de otra forma): "El arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes"[14]. En el capítulo "Unas gotas de fenomenología" de *La deshumanización del arte* Ortega pone en práctica esta tesis teórica sobre la relación cultura/vida. En él describe la escena de un hombre ilustre que agoniza y nos presenta, entre otras, la perspectiva de un periodista que narra para su periódico el triste suceso y la de un pintor que lo representa en un cuadro. Ambos productos culturales resultarían ininteligibles sin el fatal acontecimiento vital sobre el que se vuelcan y que, a su vez, iluminan como comentarios esclarecedores del mismo[15].

2. Modernidad, novedad y creación

Una de estas expresiones culturales que interpretan el mundo de la vida es la vanguardia artística de principios del s. XX que Ortega denominaba 'arte joven' o 'arte nuevo', nunca 'vanguardia'[16]. Esta terminología empleada por Ortega para designar el arte de ese momento histórico no es asunto menor ni irrelevante. Muy al contrario, acaba siendo muy reveladora. La primera nota significativa del arte de vanguardia según Ortega es precisamente que es nuevo, y de ahí que lo denomine sólo 'nuevo' y 'joven'. Es un fenómeno, junto a otros, que representa la nueva sensibilidad vital que está naciendo en su tiempo, y que significa una ruptura con la anterior cultura burguesa decimonónica[17]. Acorde con el espíritu de la modernidad, Ortega estima la

[14] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 861.
[15] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, pp. 854ss.
[16] MOLINUEVO, J. L. 'Estudio introductorio' a ORTEGA Y GASSET, J. *El sentimiento estético de la vida. Antología*. Tecnos, Madrid, 1995, p. 34.
[17] Ortega considera que están surgiendo experiencias novedosas en los distintos ámbitos culturales (arte, ciencia, política), las cuales son los síntomas principales del nuevo modo de sentir la existencia que está surgiendo en Europa, los signos del nuevo tiempo: p. e., el arte

categoría de la novedad como el valor máximamente cultural. La notable valoración que concede Ortega a la novedad hace de él un pensador moderno, atento a la actualidad naciente[18]. Efectivamente, Vattimo ha enseñado que "la modernidad es aquella época en la cual el ser moderno se convierte en un valor, es más aún, en *el* valor fundamental al que todos los demás valores se refieren", de manera que la modernidad no sólo afirma el valor de la novedad, sino que sobre todo identifica el valor y el ser con la novedad, reduce "el ser a lo *novum*"[19]. Para un filósofo de la actualidad, como

joven, la nueva física de Einstein, la nueva biología de Uexküll, la nueva sociopolítica representada en su *La rebelión de las masas* y en general su filosofía de la razón vital (cfr. AUBERT, P. "*La deshumanización del arte*, ¿un manifiesto de las vanguardias?". En *Revista de estudios orteguianos*, nº 21, 2010, pp. 133-150.

18 Ortega es un pensador 'moderno' sólo en el sentido de que atiende especialmente a lo nuevo y moderno, lo actual y naciente, a lo que surge en su tiempo. Por supuesto, Ortega rechaza la modernidad tal y como la entendió el s. XIX, es decir, como tiempo que se considera a sí mismo absolutamente *moderno*, definitivo, insuperable. De ahí el inequívoco título de uno de sus trabajos de 1916, "Nada *moderno* y *muy siglo* XX", en el cual escribe que "una de las singularidades de ese siglo (XIX) fue la de precaverse a tiempo contra todo intento de superación" autocalificándose "siglo de la modernidad", pues "¿cómo va a tolerar un siglo que se ha llamado a sí mismo 'moderno', el intento de sustituir sus ideas por otras y, consecuentemente, declarar las suyas anticuadas, no 'modernas'?. Yo espero que algún día parecerá una avilantez esta osadía de llamarse 'moderna' a sí misma una época" (ORTEGA, J. "Nada *moderno* y *muy siglo* XX" (1916). OC, v. II, 2004, p. 166). En 1930, refiriéndose a la 'cultura moderna' decimonónica, Ortega afirma que "ya el nombre es inquietante; ¡que un tiempo se llame a sí mismo 'moderno', es decir, último, definitivo, frente al cual todos los demás son puros pretéritos, modestas preparaciones y aspiraciones hacia él!" (ORTEGA, J. *La rebelión de las masas* (1930). OC, v. IV, 2005, p. 390. Cfr. AUBERT, P. "*La deshumanización del arte*, ¿un manifiesto de las vanguardias?", pp. 141ss). La modernidad a la que pertenece Ortega destaca el valor de novedad de lo que surge y que irremediablemente será relevado siempre por una nueva configuración temporal, porque nada hay moderno en absoluto sino sólo moderno en su tiempo. De ahí el valor esencial que cobra en Ortega el imperativo de actualidad, esto es, el imperativo de ser fiel cada uno a su propio tiempo, a la tarea –misión, tema- que nos plantea. Cuando hay conciencia de que no puede haber ningún tiempo *pleno*, definitivo, y de que la auténtica vida histórica es la permanente apertura a la posibilidad, la única *plenitud* legítima, la única ocasión que se le plantea al individuo de estar en lo cierto, es, según Ortega, estar a la *altura de los tiempos* (ORTEGA, J. *La rebelión de las masas*, pp. 387ss), o sea, "aceptar la faena que nos propone el destino: el tema de nuestro tiempo" (ORTEGA, J. *El tema de nuestro tiempo* (1923). OC, v. III, 2005, p. 616). No es casual que esta tesis aparezca también en *La deshumanización del arte*, donde Ortega, fiel a su tiempo, tiene que pensar el nuevo arte naciente en su circunstancia, que se le presenta como una suerte de *destino estético*: "Hay que aceptar el imperativo de trabajo que la época nos impone. Esta docilidad a la orden del tiempo es la única probabilidad de acertar que el individuo tiene" (ORTEGA, *La deshumanización del arte*, p. 853).

19 VATTIMO, G. *El fin de la modernidad*. Gedisa, Barcelona, 1990, pp. 91, 148. Ser moderno significa estar de moda, ser lo último, la novedad presente que pronto dejará de serlo. Vattimo escribe que "la modernidad se define como la época de la superación, de la novedad que envejece y es sustituida inmediatamente por una novedad más nueva, en un movimiento incesante que desalienta toda creatividad al mismo tiempo que la exige y la impone como única forma de vida" (VATTIMO, G. *El fin de la modernidad*, p. 146). También Habermas ha mostrado que las categorías de lo moderno y lo nuevo son inseparables: "El término 'moderno' expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo" (HABERMAS, J., "La modernidad, un

Ortega, lo esencial es -como objeto de pensamiento- la novedad y -como actitud intelectual- la atención a lo que surge, la exigencia de estar en el límite justo de lo que nace para desvelar su sentido. Insistimos, por eso Ortega sostiene que "el acto específicamente cultural es el creador, aquel en que extraemos el *logos* de algo que todavía era insignificante (*i-lógico*)"[20]. Un acto cultural que no sea creativo, que no permita la aparición de sentido novedoso y meramente repita lo que ya hay, no es verdaderamente cultura[21].

Inspirado sin duda por la metafísica creativa del artista de Nietzsche, vivir es para Ortega inventar, crear, superar límites establecidos: "Yo veo en la innovación, en la invención, el síntoma más puro de la vitalidad"[22]. Ortega, como filósofo *moderno*, cifra la esencia de la actividad pensante en superar lo ya conocido: pensar *stricto sensu* es siempre exceder lo ya sabido, no repetir sino innovar. Se trata de no quedarse nunca dentro del perímetro de las ideas ya concebidas. La cultura que está verdaderamente *en forma*, en lugar de fosilizarse en el ámbito de lo ya dominado, siempre es trascender sus límites. Hacer cultura no es mirar desde esos límites hacia dentro de lo ya conocido, sino que siempre es lanzarse hacia fuera, aventurarse en lo desconocido. De aquí extrae Ortega una ética heroica de la creación: "La acción heroica es una aspiración a innovar la vida, a enriquecerla con una nueva manera de obrar. Heroísmo es rompimiento con la tradición, con lo habitual, con la costumbre"[23]. En 1930 subraya que la creación es la forma auténtica de la crítica: "La única verdadera rebelión es la creación –la rebelión contra la nada, el antinihilismo"[24]. A pesar de ser tiempos nihilistas, negadores antes que afirmadores, rebelarse, criticar, no es verdaderamente para Ortega ser

---

proyecto incompleto". En FOSTER, H. (ed.). *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1985, p. 20). Desde la modernidad estética de mediados del s. XIX, Habermas confirma que "la señal distintiva de las obras que cuentan como modernas es 'lo nuevo', que será superado y quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo siguiente" (HABERMAS, J., "La modernidad, un proyecto incompleto", p. 21; cfr. JAMESON, F. *Teoría de la postmodernidad*. Trotta, Madrid, 1996, pp. 226-235).

20 ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 756.

21 La modernidad tiene dos caras ejemplarmente expresadas por Baudelaire: el *ennui* y el viaje hacia lo nuevo, el lado nihilista, negativo, y el lado creativo, afirmativo. Baudelaire ha destacado el aspecto *ennuyeux*, pero tal vez sea el *ennui* que nos provoca el mundo establecido lo que nos proyecta hacia la novedad. Ortega es un moderno antinihilista que encuentra en la creación y en la novedad que produce el remedio que nos salva del nihilismo.

22 ORTEGA, J. "Azorín: primores de lo vulgar" (1917). OC, v. II, 2004, pp. 310s.

23 ORTEGA, J. "Azorín: primores de lo vulgar", p. 310. Cfr. CEREZO, P. *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, pp. 365-369.

24 ORTEGA, J. *Misión de la universidad* (1930). OC, v. IV, 2005, p. 561 n2.

HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 8 N° 2. ISSN 0718-8382, Noviembre 2017, pp. 187-212

negativo, no es simplemente negar algo, estar en contra de, ser anti, sino crear, ser algo positivamente, afirmar: "En una época como la nuestra, que incita a todo el mundo a ser *anti*-algo, yo he aspirado a ser y no a *anti*-ser"[25]. La actividad propia de la cultura es aumentar el universo ya dado, sabiendo que lo nuevo que ensancha el horizonte de lo existente no se *inventa* sin más, sino que se descubre en lo presente, donde late como posibilidad: "Las cosas no se crean, se inventan en la buena acepción vieja de la palabra: se hallan. Y las cosas nuevas, las minas aún no denunciadas, se encuentran no más allá, sino más acá de lo ya conocido y consagrado"[26].

3. La naturaleza del manifiesto de vanguardia

A este arte joven naciente dedicó su conocida *La deshumanización del arte*, un texto que tuvo una gran relevancia en la cultura filosófica y artística española posterior. El libro apareció en 1925, aunque Ortega ya había comenzado a publicarlo en forma artículos en el diario *El Sol* en 1924. Por este motivo, está dividido en capítulos, los cuales corresponden a los artículos que Ortega fue sucesivamente publicando, de modo que cada uno, además de contribuir al todo del texto completo, tiene vida propia y puede ser leído independientemente del resto. Hay que advertir que *La deshumanización del arte* no es un *unicum* en la producción de Ortega sino el resultado final y la consumación de los numerosos trabajos dedicados a los problemas artísticos y estéticos que hasta entonces habían jalonado su trayectoria intelectual. Justamente por esto último -porque en él confluyeron en forma de síntesis todos esos estudios previos-, hay que indicar que es el texto de estética más importante que escribió. Existe en la obra de Ortega desde sus inicios una reflexión filosófica coherente y estructurada de carácter estético, cuyo objetivo fundamental no podía ser otro que la dilucidación de la esencia del arte. No obstante, La deshumanización del arte de Ortega ha sido entendida como un manifiesto del nuevo arte[27], e incluso "se ha dicho que constituye el mejor manifiesto de la vanguardia artística española, aunque nunca hubiera

[25] ORTEGA, J. *Prólogo para alemanes* (1934). OC, v. IX, 2009, p. 152; *Vitalidad, alma, espíritu* (1925). OC, v. II, p. 567.
[26] ORTEGA, J. "Leyendo el *Adolfo*, libro de amor" (1916). OC, v. II, p. 171.
[27] Cfr. BRIHUEGA, J. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Cátedra, Madrid, 1979, pp. 50, 409-412.

pretendido serlo"[28]. Sin embargo, Urrutia escribe que "no se acaba de comprender cómo pudo pasar *La deshumanización del arte* por un manifiesto vanguardista" y P. Aubert repite prácticamente la misma tesis[29]. No cabe la interrogación, ciertamente no puede afirmarse de ningún modo que *La deshumanización del arte* sea un manifiesto vanguardista, ya sea interpretando el concepto de manifiesto en el sentido tradicional, ya sea siguiendo la interpretación radical expuesta por Vattimo. Ahora bien, la razón aportada por Urrutia, el carácter nebuloso de lo que Ortega entiende por 'arte nuevo', siendo verdadera, es sólo un motivo más para argumentar en esa dirección pero no representa lo esencial del asunto. Efectivamente Ortega no tiene muy claro los límites del arte de vanguardia porque escribe que "la nueva época musical comienza con Debussy"[30], y luego confirma que "esta fue la hazaña de Debussy. Desde él es posible oír música serenamente, sin embriaguez y sin llanto", de modo que "Debussy deshumanizó la música y por ello data de él la nueva era del arte sonoro"[31]. Pero Debussy es un artista simbolista, no de vanguardia. No obstante, el argumento esencial no es sino la afirmación de que *La deshumanización del arte* no es en sí misma un manifiesto. Reparemos entonces, en primer lugar, en la naturaleza del manifiesto vanguardista en sentido tradicional.

Que el nexo entre arte de vanguardia y manifiesto es radical ha sido subrayado en muchas ocasiones. Vattimo ha escrito que el s. XX, desde la perspectiva artística, es "el siglo de las poéticas (*poetiche*)"[32]. Tomiche señala que "el manifiesto está fuertemente asociado al arte de vanguardia hasta el punto de que se le considera incluso como el género indispensablemente ligado a las vanguardias", de manera, añade, que puede hablarse de los manifiestos como "actos de fundación de los movimientos artísticos, como afirmaciones programáticas" o "estrategias de afirmación de sí mismos y de conquista"[33]. Noudelmann escribe que el manifiesto es "casi obligatorio para

[28] URRUTIA, J. "Vitalidad de *La deshumanización del arte*". En *Revista de Occidente*, nº 300, 2006, p. 6.
[29] URRUTIA, J. "Vitalidad de *La deshumanización del arte*", p. 13; AUBERT, P. "*La deshumanización del arte*, ¿un manifiesto de las vanguardias?", p. 134.
[30] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 847.
[31] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 863.
[32] VATTIMO, G. *Poesia e ontología*. Mursia, Milano, 1985, p. 33.
[33] TOMICHE, A. *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*. Armand Colin, Paris, 2015, pp. 152s.

fundar un movimiento de vanguardia"[34]. Por eso ha podido destacarse que "la vanguardia fue un movimiento de manifiestos", tanto que "no hay ningún movimiento vanguardista sin manifiesto"[35]. Si el arte vanguardista considera que es necesario presentar, junto a la obra, el manifiesto ello se debe a su conciencia de novedad y ruptura con lo anterior. Ionesco establecía en 1959 una ecuación entre vanguardia y ruptura: "Prefiero definir la vanguardia (*avant-garde*) en términos de oposición y ruptura", de modo que, frente a "la mayoría de escritores, artistas y pensadores que imaginan ser de su tiempo, el autor rebelde (*auteur rebelle*) tiene conciencia de estar contra su tiempo"[36]. Para Ionesco, "el hombre de vanguardia (*l'homme d'avant-garde*) es como un enemigo en el interior mismo de la ciudad que se empeña en descomponer (*disloquer*) y contra la que se subleva (*insurge*) […] el hombre de vanguardia es el oponente del sistema existente"[37]. La obra de arte de vanguardia sabe que crea un nuevo código artístico que rompe tan radicalmente con la gramática tradicional del arte que necesita explicarse mediante manifiestos para poder ser entendida por un público todavía aprisionado por las categorías estéticas precedentes. En definitiva, el manifiesto vanguardista en sentido tradicional representa un programa –que es verdaderamente una 'proclama'- que funda, afirma, extiende e impone tanto la praxis artística de vanguardia como sus resultados, las obras. Desempeña pues una función doble, de fundación y afirmación, por un lado, y de conquista, por otro. Por tanto, el manifiesto, en este sentido, no es un texto exterior a las obras que él mismo pretende promover sino que es una contribución y una ilustración de dichas obras.

En segundo lugar, encontramos una interpretación radical del manifiesto expuesta por Vattimo consistente en asumir su anterior función programática para luego radicalizarla. En el romanticismo, y en paralelo no casual a manifiestos políticos como el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels de 1848, pueden encontrarse ya muestras de verdaderos manifiestos artísticos, como el conocido Prefacio a *Cromwell* de Víctor Hugo en 1827. El lugar que

[34] NOUDELMANN, F. *Avant-gardes et modernité*. Hachette, Paris, 2000, p. 57.
[35] ASHOLT, W., FÄHNDERS, W. (eds.). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. J. B. Metzler, Stuttgart, 1995, *Einleitung*, xv.
[36] IONESCO, E. "Discours sur l'avant-garde" (1959). En IONESCO, E. *Notes et contre-notes*. Gallimard, Paris, 1975, p. 77. Cfr. NOUDELMANN, F. *Avant-gardes et modernité*, p. 7.
[37] IONESCO, E. "Discours sur l'avant-garde", p. 78.

ocupaba entonces el manifiesto teórico no era sino de acompañante y servidor de la obra artística, respecto de la cual era consciente de representar un segundo movimiento reflexivo supeditado a ella. Si esta era la situación anterior, Vattimo sostiene que, en la época de las vanguardias, "nunca hasta ahora la enunciación programática había prevalecido tanto sobre la producción de las propias obras, de modo que la poética no sirve ya para comprender y valorar mejor las obras sino que, más bien, las propias obras no son sino ejemplos provisionales de las poéticas, ilustraciones de los programas"[38]. Si en la interpretación tradicional los manifiestos eran ilustraciones de las obras, ahora, al revés, son éstas las que se reducen a ilustraciones de aquéllos. Lo que entiende Vattimo es que en la época de las vanguardias se ha trasformado totalmente la relación entre el manifiesto y la obra. Antes, en el romanticismo p. e., la clave era estar ante la obra, y ya luego, si se podía, se hallaba el manifiesto del cual supuestamente era realización la obra, pero ahora, al contrario, "de ciertos programas poéticos no se da tal vez realizaciones válidas, pero sin embargo los programas pretenden valer por sí mismos", de manera que "constituyen entonces tomas de posición filosófica sobre el arte que exigen interpretación y valoración filosóficas"[39]. En este sentido radical es por tanto en el que hay que entender aquella afirmación de Vattimo según la cual el s. XX es el siglo de los manifiestos artísticos o poéticas. La primacía ha pasado de la obra al manifiesto, que ha dejado por supuesto de ser algo exterior a la realidad del arte. En cierto modo, lo que debía ser 'reflexión' se ha desnaturalizado e –impropiamente- se ha sustancializado ocupando incluso el lugar de aquello sobre lo que debía reflexionar –la actividad artística y la obra de arte resultante.

4. *La deshumanización del arte* como meditación sobre la esencia del arte

La deshumanización del arte de Ortega no es nada de esto. Ni es un programa que afirme e ilustre el arte de vanguardia, ni mucho menos es un panfleto/proclama que pretenda promocionarlo y ganar territorios para él;

[38] VATTIMO, G. *Poesia e ontología*, p. 34.
[39] VATTIMO, G. *Poesia e ontología*, p. 34.

tampoco pretende de ninguna manera, como hacen las poéticas vanguardistas según Vattimo, ponerse en el lugar de la obra como si fuese un texto autónomo y válido *per se*. No puede escribir un manifiesto o programa del arte vanguardista alguien que, como Ortega, afirma lo siguiente: "Se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo"[40]. Por eso no nos puede producir extrañeza que añada: "Las direcciones particulares del arte joven me interesan mediocremente, y salvando algunas excepciones, me interesa todavía menos cada obra en singular"[41]. No es necesario agregar que quien muestra tan escaso interés por las obras concretas del arte de vanguardia y las valora tan poco en su individualidad material difícilmente podía dedicarles un manifiesto. Para comprender la naturaleza de *La deshumanización del arte* no tenemos que recurrir a los escritos del arte vanguardista. No es en ese ámbito donde está su fuente y su sentido, sino más bien en lo más íntimo de su propio pensamiento, en la actitud filosófica más personal de Ortega, la cual va unida indisolublemente a un término que nos remonta a Descartes y Husserl y que, reinterpretado por él mismo, expresa el sentido más genuino de su filosofía: la meditación. No es casual que el libro con el que Ortega en 1914 presenta por primera vez su filosofía personal lleve por título *Meditaciones del Quijote*, lo que incluye el concepto de 'meditación', del que Cerezo afirma que posee "sabor fenomenológico"[42]. Nuestra tesis es que *La deshumanización del arte* no es un manifiesto sino una meditación filosófica sobre la esencia del arte a propósito del arte nuevo. Como meditación que es y no manifiesto, su objetivo es entender: "Me ha movido exclusivamente la delicia de intentar comprender"[43]. Ante los artistas vanguardistas, escribe Ortega, "cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operación"[44]. Contra el manifiesto, Ortega ni valora, ni afirma, ni proclama, ni condena el arte joven, sino que lo medita, lo comprende, lo filia: "La intención de este ensayo se reduce a filiar el arte nuevo mediante algunos de sus rasgos

[40] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 877
[41] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 857.
[42] CEREZO, P. *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, p. 218n.
[43] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 876.
[44] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 853.

diferenciadores"[45]. Ortega insiste: "Yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva de arte y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas"[46]. La finalidad de *La deshumanización del arte* no era describir la vanguardia sino su comprensión filosófica, el desvelamiento de su *eidos*. Por este motivo resulta lógico que, como sostiene Bozal, no tuviera demasiado éxito en su –supuesta- misión de referir ese fenómeno histórico-artístico[47]. Se equivocan entonces quienes buscan en el libro una teoría artística positiva sobre las vanguardias. Quien lo examine desde esa perspectiva lo encontrará desde luego como un texto decepcionante. Lo que Ortega busca es el sentido del arte joven, porque en él encuentra recobrada la esencia del arte. *La deshumanización del arte*, otra muestra más del meditar en que consiste esencialmente el pensamiento orteguiano, se inserta en la serie que va desde el proyecto incompleto de meditaciones sobre el *Quijote* trazado en 1914 hasta la "Meditación del saludo" en *El hombre y la gente* de 1494/1950, pasando por la *Meditación del Escorial* (1915), los volúmenes de *El Espectador*, que como veremos no son sino meditaciones (desde 1916), la *Meditación del marco* (1921), la *Meditación de nuestro tiempo* (1928), la *Meditación de la técnica* (1933/1939), la *Meditación de la criolla* y la *Meditación del pueblo joven* (ambos de 1939), y la meditación sobre Europa *De Europa meditatio quaedam* (1949). Ortega no pretende con *La deshumanización del arte* exponer la poética de ningún movimiento artístico concreto de vanguardia, ni de todos ellos en su conjunto, como si fuera una teoría general positiva de la vanguardia, sino ofrecer, al hilo de las producciones del arte joven, su propia comprensión de la esencia del arte en general, que encuentra en las obras del arte nuevo, como veremos, en forma de tendencia.

En el propio texto Ortega confiesa que "la nueva sensibilidad estética reclama alerta meditación"[48]. Y justo al comienzo de *Ideas sobre la novela*, obra del mismo año (1925) y muy próxima al espíritu y al punto de vista de *La deshumanización del arte*, Ortega confiesa que "me ha ocurrido más de una vez ponerme a meditar sobre la anatomía y fisiología de estos cuerpos imaginarios que han constituido la fauna poética más característica de los

45 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 870.
46 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 853.
47 BOZAL, V. 'Prólogo' a ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Espasa, Madrid, 2000, p. 11.
48 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 874.

últimos cien años"[49], la novela por supuesto. Tengamos presente que *Ideas sobre la novela* se corresponde con *La deshumanización del arte* sólo que centrada específicamente en la novela, o sea, equivale a una meditación sobre la 'deshumanización de la novela', lo que muestra además la primacía que tiene el arte de la novela sobre el resto de las artes en la perspectiva filosófica orteguiana. Sólo tenemos que reparar en el hecho de que el libro inaugural del pensamiento más personal de Ortega, *Meditaciones del Quijote*, no sólo lleva en el título el concepto de meditación, que expresa su actitud filosófica fundamental, sino además el título de la novela por excelencia, el *Quijote*, pues "toda novela lleva, dentro, como una íntima filigrana, el *Quijote*"[50]. La importancia filosófica de la novela según Ortega se debe a que el *Quijote*, el libro y no el personaje, esencia de lo novelístico a su parecer, representa el "estilo cervantino", y éste no encierra sólo una respuesta a la pregunta "¿qué es España?", sino una clave filosófica fundamental y universal: "¡Ah! Si supiéramos con evidencia en qué consiste el estilo de Cervantes, la manera cervantina de acercarse a las cosas, lo tendríamos todo logrado"[51]. Resulta necesario meditar el estilo de Cervantes, esencia de la novela, y ese es el propósito de las *Meditaciones del Quijote*. A la altura de 1914, la novela representa para Ortega su objeto filosófico fundamental debido a que en ella –en el *Quijote*- está la respuesta a un "perenne conflicto", el que existe entre "la *idea* o *sentido* de las cosas y su *materialidad*"[52]. En la esencia de la novela se encuentra latente, según Ortega, el secreto de la relación idónea entre idealidad y materialidad, un régimen de integración y mediación entre ambos frente a los extremismos idealista y materialista, donde vence uno de ellos a costa del otro, y sus funestas consecuencias éticas y existenciales: "Si la 'idea' triunfa, la 'materialidad' queda suplantada y vivimos alucinados. Si la materialidad se impone, y penetrando el vaho de la idea reabsorbe ésta, vivimos desilusionados"[53]. A esa síntesis de integración ente lo ideal y lo material es a lo que obedecería la filosofía de la razón vital de Ortega. Ni es casualidad entonces, ni puede extrañarnos, que el título de su primera obra más personal integre esos dos conceptos claves: el estilo del pensamiento

[49] ORTEGA, J. *Ideas sobre la novela* (1925). OC, v. III, p. 879.
[50] ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 823.
[51] ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, pp. 761, 791, 793.
[52] ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 813.
[53] ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 813.

orteguiano, la meditación, y su objeto filosófico principal, la novela, esto es, el *Quijote*.

5. La meditación filosófica según Ortega

Filosofar para Ortega es meditar. *La deshumanización del arte* es una muestra más de esta filosofía meditativa aplicada al arte y, particularmente, a la vanguardia de principios del s. XX. Ahora bien, la meditación, el estilo filosófico orteguiano, su modo de pensar, posee cinco rasgos característicos. En primer lugar, la meditación orteguiana es filosofía empirista/contemplativa, no trascendental. Frente al construccionismo idealista, que hace el mundo de espaldas a él y desde los conceptos, la meditación mira la realidad mundana; y frente al trascendentalismo, que abandona el mundo vital para reducirse a la pura y absoluta *conciencia de* husserliana, la meditación se encuentra permanentemente volcada sobre el concreto mundo de la vida que nos rodea a cada uno, "lo que halla cerca de nuestra persona"[54]. El meditador es un espectador que "lo que quiere es ver la vida según fluye ante él"[55]. Meditar para Ortega es ver el mundo de la vida, el cual consiste en la relación inmediata y real –y no meramente intencional o intelectual- entre un sujeto y un objeto, es decir, entre un ser humano determinado y su concreta circunstancia. La meditación orteguiana posee un indudable espíritu fenomenológico, pero a diferencia de la meditación husserliana, que se reduce a la conciencia absoluta del sujeto trascendental, Ortega considera que meditar es usar los conceptos que surge al reducirnos a la *conciencia de* para volver a la vida real fluyente. En segundo lugar, la meditación orteguiana, aunque es experiencia intuitiva de las cosas de nuestra circunstancia, tampoco es mero empirismo, no es un simple ver: "¿Qué es el meditar comparado al ver?", se pregunta Ortega[56]. La meditación es un 'ver conceptual', "atención reflexiva"[57]. La idea de la meditación significa para Ortega que ni hay visión sin conceptos, sin pensamiento, ni hay conceptos que no miren y se vuelquen sobre las cosas: "No miramos con los ojos, sino al

[54] ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 754.
[55] ORTEGA, J. "Verdad y perspectiva" (1916). OC, II, p. 162.
[56] ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 781.
[57] ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 754.

través o por medio de los ojos; miramos con los conceptos”[58]. Meditar para Ortega es ver la vida según fluye y pensarla, ver pensándola y pensar siempre sobre el mundo vital visto, experimentado intuitivamente. El espectador (meditador) no mira simplemente la vida sino que la ve con conceptos. Meditar en suma es asistir lúcidamente a la circunstancia, atender reflexivamente a lo que se encuentra en “nuestro próximo derredor”[59].

En tercer lugar, la meditación orteguiana se dirige hacia el ámbito concreto de la circunstancia, el mundo de la vida que rodea a cada sujeto humano. No puede tener otro objeto sino este texto eterno de la vida, porque en él, en las cosas concretas y no en la conciencia trascendental, está la fuente de todo sentido, aunque esté recubierto ese significado por la sencillez de las cosas pequeñas: “Cada cosa es un hada que reviste de miseria y vulgaridad sus tesoros interiores”[60]. Los significados están –latentes- en las cosas inmediatas que componen el mundo vital. Esto no implica alejarse de las verdades filosóficas sino todo lo contrario, porque sólo desde lo particular y finito se puede llegar de verdad a lo esencial y universal. Ortega ha subrayado esa localización del significado, lo infinito, en lo cercano y finito, “pues no hay cosa en el orbe por donde no pase algún nervio divino”[61]. En cuarto lugar, la meditación presupone una actitud intelectual de respeto y amor a las cosas, y sólo por eso puede finalmente *salvarlas*[62]. Es *amor intellectualis*. El *eros* es el *pathos* en el que se desenvuelve la meditación orteguiana, su verdadera condición sentimental de posibilidad. La filosofía como meditación, esto es, como captación del sentido de las cosas, no puede cumplir su misión sino alentada por el *pathos* del amor: “La filosofía, que busca el sentido de las cosas, va inducida por el ‘eros’. La meditación es ejercicio erótico. El concepto, rito amoroso”[63]. La meditación es conceptual, reflexiva, pero no es impositiva, ni legislativa; lejos de imponer el sentido, es respetuosa con los perfiles de la realidad que piensa, y ese respeto amoroso es lo que le permite alumbrar el sentido que encierra. La meditación es una reflexión erótica que espera que la cosa misma entregue su verdad latente, su *eidos*. Sólo el amor

58 ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 788.
59 ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 754.
60 ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 748
61 ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 757.
62 ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 747.
63 ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 782.

puede hacer que la cosa nos descubra su sentido. Cada cosa, escribe Ortega, "es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda"[64]. Para que el sentido de las cosas se nos desvele, sólo cabe amarlas. En quinto lugar, la meditación es ensayo. El estilo ensayístico no es mera forma literaria sino un modo de pensar, el modo meditativo del pensar, el que corresponde al pensar de la racionalidad vital. No es casualidad que en el texto sobre el *Quijote* afirme Ortega que "bajo el título *Meditaciones* anuncia este primer volumen unos ensayos"[65]. Ortega añade precisa que estas meditaciones sobre el *Quijote* "no son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos"[66]. La meditación es el modo de pensar propio de la filosofía que se verifica en el ensayo. El sujeto del ensayo no es una conciencia trascendental que accede a la verdad absoluta, sino una conciencia circunstancial que sólo ve un trozo de la verdad de lo real. Por eso Ortega piensa y escribe "sin pretender adoctrinar a nadie"[67]. De ahí que los ensayos que forman parte de sus *Meditaciones del Quijote* "no pretenden ser recibidos por el lector como verdades", sino como "*modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas"[68]. Esto se debe a la conciencia que tiene Ortega de que nadie tiene 'la' verdad, pero todos pueden aportar una verdad parcial. Sólo un pensamiento que se autocomprende de esta manera es ensayístico.

6. Tres tesis de la meditación del arte: la realización de la irrealidad como esencia de lo artístico

La deshumanización del arte es el resultado de la meditación concreta efectuada por Ortega sobre el arte joven naciente en el s. XX. Pero el objeto de esta meditación, que se despliega en tres tesis principales, es, por encima de ese arte vanguardista, la esencia misma del arte. Así lo muestra Ortega con claridad en el segundo capítulo del libro, titulado "Arte artístico". En él sostiene la primera y fundamental tesis de su pensamiento estético,

[64] ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 748.
[65] ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 747.
[66] ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 753.
[67] ORTEGA, J. *Ideas sobre la novela*, p. 879.
[68] ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 752.

directamente referida al problema de la naturaleza del arte: "El objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real"[69]. La filosofía del arte de Ortega procede por tanto de la escisión originaria entre arte y realidad (*no arte*) como postulado fundamental: "Vida es una cosa, poesía es otra. No las mezclemos. El poeta empieza donde el hombre acaba"[70]. Esta contraposición entre arte y realidad sólo puede sostenerse si se presupone una diferencia ontológica elemental entre el ser real y irreal, entre realidad y virtualidad o irrealidad. Una vez asentada esta separación, Ortega determina ontológicamente el arte como idealidad, virtualidad o irrealidad. Las "formas propiamente artísticas", escribe, son "irrealidades", "puras virtualidades", así que la obra de arte es "una imagen irreal, una ficción"[71]. *Arte artístico* es entonces arte puro, un arte que es pura y exclusivamente arte, es decir, virtualidad, liberado de todo lo que no sea arte, liberado de realidad. Un *arte artístico* significa entonces un *arte desrealizado*, descargado de realidad. La sustancia ontológica de que está compuesto lo artístico es la irrealidad o virtualidad. Ortega, en consecuencia, afirma como pieza central de su pensamiento estético una diferencia de base ontológica, que consiste en delimitar la autonomía de la esfera del arte respecto de la intromisión de lo real. Esta es la isla del arte artístico. Esta diferencia capital que establece Ortega en el reino de la estética entre arte y no arte, irreal y real, se completa con la división entre exterior e interior. El interior del arte es artístico, ontológicamente irrealidad o idealidad, frente al exterior, que es realidad. El mundo de la obra de arte, un mundo artístico, es *otro mundo* respecto del mundo real, porque su otredad está fundada en una contraposición ontológica radical, cuyas consecuencias son el hermetismo y la incomunicación. El universo interior e ideal del arte es hermético según Ortega, incomunicado con la realidad: "El pintor (o artista en general) ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso"[72]. Teniendo en cuenta que *realidad* es lo que ya está ahí por sí, entonces lo que hace el arte, en palabras de Ortega, es "inventar lo que no existe", añadir a lo real "un irreal continente"[73]. La misión del arte y del artista es aumentar el

[69] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 851.
[70] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 864.
[71] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 851.
[72] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 858.
[73] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 864.

mundo, hacer crecer lo real agregando lo irreal. Entonces la obra de arte se puede comparar, según la espléndida metáfora de Ortega, a una *isla ingrávida*[74], a una "isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes"[75]. La isla del arte es un oasis de ingravidez, de irrealidad, en medio de la sofocante realidad. En virtud de esa diferencia estética y ontológica, si el arte es artístico entonces "la realidad es por sí misma antipoética"[76]. De ahí que carezca de sentido defender como principio estético la mímesis representacionalista. El arte no puede consistir en repetir lo real sin más, porque la propia realidad no es artística. Pero entonces el arte no puede sostenerse en la realidad exterior sino más bien en él mismo, en lo puramente artístico; no puede representar nada fuera de sí mismo.

Ahora bien, el arte no puede ser ajeno a la realidad. No olvidemos que, no sólo el arte, la cultura toda está referida a la realidad vital. En efecto, el arte no es realidad sino irrealidad, pero parte siempre de lo real para llegar a la irrealidad artística, o sea, el arte *des-realiza*. Esta es la segunda tesis del pensamiento estético de Ortega, consecuencia de la primera: "El arte es esencialmente irrealización"[77]. 'Desrealizar' e 'irrealizar' son sinónimos, designan la tarea de descargar a la realidad de su carga de realidad para convertirla en irrealidad. Esa transmutación ontológica (volver irreal lo real) que acontece en el arte lo convierte en algo parecido a la magia: "Arte es prestidigitación sublime y genial transformismo: es esencialmente des-realización"[78]. Pero si además tenemos presente que, según Ortega, le "corresponde a la realidad vivida una peculiar primacía que nos obliga a considerarla como 'la' realidad por excelencia", y que "en vez de realidad vivida podíamos decir realidad humana"[79], entonces podemos asegurar que desrealizar o irrealizar equivalen a deshumanizar. El arte sólo es verdaderamente arte cuando desrealiza o deshumaniza lo real. Contra la supeditación imitativa del arte a lo real, Ortega mantiene que el arte no consiste en ir dócilmente "hacia la realidad" para reflejarla, sino en

74 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 865.
75 ORTEGA, J. "Meditación del marco" (1921). *OC*, v. II, p. 434.
76 ORTEGA, J. *Meditaciones del Quijote*, p. 810.
77 ORTEGA, J. *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914). *OC*, v. I, p. 678.
78 ORTEGA, J. *Velázquez* (1946). *OC*, v. IX, 2009, p. 911.
79 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 856.

"deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla"[80]. Esta actividad de desrealización o deshumanización en que consiste el arte equivale según Ortega a una "fuga de lo humano", una "fuga genial", pues se requiere una gran agudeza para esquivar la constante vigilancia de lo real[81]. Esta operación *mágica* de aliviarse de la realidad mediante su metamorfosis ontológica en irrealidad que representa el arte, y que Ortega llama deshumanización o desrealización, consiste verdaderamente en deformar artísticamente lo real, o sea, en *artizar* o estilizar la realidad: "La técnica para esa des-realización es el estilo"[82]. Ortega establece una suerte de cuadrinomio integrado por desrealizar, deshumanizar, deformar y estilizar: "Estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar"[83]. Esos cuatro verbos se resumen en uno: *artizar*. La sustancia ontológica de que está hecho el arte en suma es la irrealidad de la propia forma artística y no la realidad. En este sentido, el arte para Ortega no puede ser *realista*, sino que ha de ser artístico. Este 'realismo' supone la concepción del arte como representación de temas humanos y cosas reales. Lejos de desrealizar, la obra de arte *realista* es aquella que se apoya en la realidad, a la que se subordina sirviéndole de mero transporte. Ese arte *realista* no es *otro mundo* diferente de la realidad, el universo de la virtualidad artística, sino que es la idealidad o la ficción de lo real, un soporte virtual de la realidad, su simple vehículo transmisor. No es un arte hermético ni incomunicante, sino un arte impuro que mezcla lo artístico y lo real; no es puramente arte. De todo esto se desprende, a juicio de Ortega, que las producciones *realistas* "sólo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos"[84].

Pero esta tesis básica sobre la esencia artística/irreal del arte es lo que encuentra Ortega en el arte joven de la vanguardia: "El arte nuevo es un arte artístico"[85]. Esto es lo que le interesa entonces del arte joven, su recuperación de la esencia irreal (artística) del arte, olvidada en gran medida por el arte decimonónico, un arte poco estético y casi totalmente volcado sobre lo real

80 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 858.
81 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 859.
82 ORTEGA, J. *Velázquez*, p. 911.
83 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 860.
84 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 852.
85 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 853.

humano. Ciertamente, sostiene Ortega, los artistas *realistas* del romanticismo y naturalismo del s. XIX "han procedido demasiado impuramente", es decir, "reducían a un mínimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, con uno u otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista"[86]. En este *realismo* del 'arte humanizado', lo artístico, lo virtual, la ficción, en vez de ser lo sustancial como corresponde al 'arte artístico', se supeditaba a lo real, que era lo fundamental, de modo que la obra se reducía entonces a *ficción de la realidad*. Si el arte *realista* minimizaba la irrealidad artística para que la obra fuese *ficción de realidad*, el arte joven, ha escrito Molinuevo, aspira a que la obra sea la "realidad de una ficción"[87]. La obra de arte joven, como arte artístico que es, realiza la irrealidad, esto es, maximiza los elementos artísticos y minimiza los elementos reales o humanos. Sólo el abandono del principio mimético de representación, la renuncia a la reproducción sumisa, permite que la obra de arte llegue a ser la irrealidad que verdaderamente es. Contra el principio de representación tradicional, el nuevo mundo virtual que crea -que es- el arte no es *representación de* otra cosa distinta de la propia obra (ficción de realidad), sino que es una irrealidad absolutamente presente (realidad de la ficción). El arte no narra ni describe lo exterior/real, sino que realiza la ficción, es decir, que la ficción en que consiste 'está ahí', presente. Esta es la tercera tesis de la filosofía del arte de Ortega. Esto no significa que el arte no represente. El arte representa, dice algo sobre el mundo, pero 'lo que' representa, 'lo que' dice, no es una imagen de otra cosa distinta (una realidad que estaría fuera), sino que eso dicho o representado sólo está ahí en la obra; *es* la propia obra. Lo representado por la obra es ella misma y no nada exterior a ella. En suma, el pensamiento estético de Ortega se resume en estas tres tesis: el arte es desrealización de la realidad y, al tiempo, realización de la irrealidad o ficción, y precisamente porque es esto, esa irrealidad artística y no realidad, puede el arte ser arte. Por otra parte, un *arte realista*, como el romántico, es un arte que se entrega inmediatamente y sin esfuerzo al espectador, fácilmente comprensible por el gran público, pero un *arte*

[86] ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 852.
[87] MOLINUEVO, J. L. 'Estudio introductorio' a ORTEGA Y GASSET, J. *El sentimiento estético de la vida. Antología*, p. 35.

artístico, como el de vanguardia, es un arte exigente, de muy difícil acceso para la mayoría. Por eso es un arte impopular por esencia.

Por esto no podían interesarle mucho a Ortega, en cuanto tales, ni las "direcciones particulares del arte joven", y "todavía menos cada obra en singular"[88]. ¡Cómo iba a ser entonces *La deshumanización del arte* un manifiesto!. Del arte nuevo sólo le importaba su intención artística: "Lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética"[89]. Al filósofo Ortega no le interesan las realizaciones singulares del arte de vanguardia sino, más bien, su "fondo común", es decir, su "nueva intención de arte"[90], la cual se manifiesta en aquéllas: "De las obras jóvenes he procurado extraer su intención, que es lo jugoso, y me he despreocupado de su realización"[91]. Lo que pretende es comprender el nuevo arte: "He procurado buscar el sentido de los nuevos propósitos artísticos"[92]. En la intención del arte de vanguardia Ortega reencuentra la esencia del arte. Efectivamente, la nueva sensibilidad estética consiste en "la tendencia a deshumanizar el arte", en la "tendencia a la purificación del arte", a la "eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista"[93]. Esta tendencia deshumanizadora no es exclusiva del arte joven, según Ortega, sino que constituye la naturaleza misma del arte. Siempre el arte ha estilizado, o sea, siempre ha evitado hacer de lo humano el núcleo de la obra de arte y reducir lo artístico a adorno. Si en otras épocas se ha manifestado más abiertamente, Ortega considera que esta verdad *artística* del arte ha sido reducida al mínimo en el arte *humanizado* arte del s. XIX. El sentido estético del arte de vanguardia no es otro que el rescate de la esencia del arte, postergada por el realismo de la estética decimonónica. Esto era para Ortega lo primordial de su producción. Pero entonces la novedad del arte joven no es absoluta, sino relativa al arte decimonónico. De aquí se desprende que por encima de la supuesta discontinuidad radical que representaría el arte de vanguardia respecto de todo el arte anterior, Ortega destaca su continuidad puesto que

88 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 857.
89 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 857.
90 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, pp. 857, 873.
91 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 877.
92 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, p. 876.
93 ORTEGA, J. *La deshumanización del arte*, pp. 857, 852

no hace sino restablecer la esencia artística del arte, descuidada en la producción estética de la segunda mitad del s. XIX. También Gadamer en 1974, una vez asumida "la ruptura de la forma (*Formbruch*) del presente" respecto de "las formas lingüísticas (*Formsprachen*) del pasado" del arte, destaca la "profunda continuidad (*Kontinuität*)" existente entre ambos lenguajes artísticos[94]. Esto sólo puede legitimarlo Gadamer, como hace Ortega, apelando a la esencia del arte. En 1995, refiriéndose a "la radical ruptura (*radikalen Bruch*) con la objetualidad (*Gegenständlichkeit*) en el hacer artístico" que se ha producido en nuestro tiempo, Gadamer se pregunta "si no estaremos ante un cambio del arte que rompe todo el ámbito de los contenidos familiares", o sea, "si no pone en peligro el concepto del arte y de la obra de arte"[95]. Pero Gadamer, como Ortega, más allá de la evidente ruptura y trasformación que representan las experiencias artísticas del s. XX con el arte tradicionalmente establecido, afirma una continuidad esencial y confiesa que "mis propias experiencias con el arte de nuestro siglo no me han dado ningún motivo para cuestionar el concepto de la obra de arte"[96]. A pesar de los cambios, Gadamer sigue viendo en el arte, incluso en el más vanguardista, la misma esencia de fondo, "la misma fuerza de orden (*Kraft des Ordnens*), la creación (*Schaffung*) de un cosmos consistente en sí mismo"[97].

[94] GADAMER, H-G. *Die Aktualität des Schönens. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (1974). *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. GW 8, 1993, p. 101.

[95] GADAMER, H-G. "Der Kunstbegriff im Wandel" (1995). *Hermeneutische Entwürfe*. Mohr Siebeck, Tübingen, 2000, pp. 153s.

[96] GADAMER, H-G. "Der Kunstbegriff im Wandel", p. 155.

[97] GADAMER, H-G. "Der Kunstbegriff im Wandel", p. 159. Por eso, al final de un texto de 1967, Gadamer ya había escrito que "finalmente carece totalmente de interés si un pintor o un escultor trabaja objetual o inobjetualmente (*ungegenständlich*). Lo que interesa solamente es si encontramos en la obra la energía de un orden espiritual (*geistigen Ordnungsenerg*ie)", de manera que "una obra es arte mientras eleve (*erhebt*) aquello que representa (*darstellt*) o como lo que se representa a una nueva forma (*Formung*), a un nuevo y minúsculo cosmos, a una nueva unidad de lo tensado, unificado y ordenado (*Geordneten*) en sí" (GADAMER, H-G. "Kunst und Nachahmung" (1967). GW 8, 1993, p. 36). En definitiva, concluye Gadamer, "en la obra de arte sucede ejemplarmente lo que todos hacemos mientras somos: perpetua construcción (*Aufbau*) de mundo. En medio del mundo de lo habitual y familiar que se desmorona (*zerfallenden Welt des Gewohnten und Vertrauten*), la obra de arte se asienta como garantía y testimonio de orden (*Unterpfand von Ordnung*) (GADAMER, H-G. "Kunst und Nachahmung", p. 36).

Bibliografía

ASHOLT, W., FÄHNDERS, W. (eds.). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. J. B. Metzler, Stuttgart, 1995.

AUBERT, P. "*La deshumanización del arte*, ¿un manifiesto de las vanguardias?". En *Revista de estudios orteguianos*, nº 21, 2010.

BOZAL, V. 'Prólogo' a ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Espasa, Madrid, 2000.

BRIHUEGA, J. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Cátedra, Madrid, 1979.

CEREZO, P. *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*. Ariel, Barcelona, 1984.

GADAMER, H-G. "Der Kunstbegriff im Wandel" (1995). *Hermeneutische Entwürfe*. Mohr Siebeck, Tübingen, 2000.

GADAMER, H-G. "Europa und die Oikoumene" (1993). *Hermeneutik im Rückblick*, *GW* 10, 1995.

GADAMER, H-G. "Kunst und Nachahmung" (1967). *GW* 8, 1993.

GADAMER, H-G. *Die Aktualität des Schönens. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (1974). *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. *GW* 8, 1993.

GADAMER, H-G. *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960). *Gesammelte Werke* (GW), Band 1. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1990.

HABERMAS, J., "La modernidad, un proyecto incompleto". En FOSTER, H. (ed.). *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1985.

HEIDEGGER, M. "Zu einem Vers von Mörike. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger von Emil Staiger" (1951). *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, *Ga* 13, 1983.

HEIDEGGER, M. *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/1936). *Holzwege*, *Ga* 5, 1977.

HEIDEGGER, M. *Die Zeit des Weltbildes* (1938). *Holzwege*, *Gesamtausgabe* (*Ga*), Band 5. Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1977.

IONESCO, E. "Discours sur l'avant-garde" (1959). En IONESCO, E. *Notes et contre-notes*. Gallimard, Paris, 1975.

JAMESON, F. *Teoría de la postmodernidad*. Trotta, Madrid, 1996.

MOLINUEVO, J. L. 'Estudio introductorio' a ORTEGA Y GASSET, J. *El sentimiento estético de la vida. Antología*. Tecnos, Madrid, 1995.

NOUDELMANN, F. *Avant-gardes et modernité*. Hachette, Paris, 2000.

ORTEGA Y GASSET, J. "Azorín: primores de lo vulgar" (1917). *OC*, II, 2004. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. "Leyendo el *Adolfo*, libro de amor" (1916). *OC*, II. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. "Nada *moderno* y *muy siglo XX*" (1916). OC, II. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. "Verdad y perspectiva" (1916). OC, II. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *El tema de nuestro tiempo* (1923). OC, III, 2005. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914). *OC*, I, 2004. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *Ideas sobre la novela* (1925). *OC*, III. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte* (1925). *OC*, III. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *La rebelión de las masas* (1930). OC, IV, 2005. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *Meditación del marco* (1921). *OC*, II. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote* (1914). *OC*, I. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *Misión de la universidad* (1930). *OC*, IV. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *Prólogo para alemanes* (1934). OC, IX, 2009. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *Velázquez* (1946). OC, IX. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *Vieja y nueva política* (1914). OC, I. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

ORTEGA Y GASSET, J. *Vitalidad, alma, espíritu* (1925). OC, II. *Obras Completas* (*OC*). Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.

TOMICHE, A. *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*. Paris: Armand Colin, Paris, 2015.

URRUTIA, J. "Vitalidad de *La deshumanización del arte*". En *Revista de Occidente*, nº 300, 2006.

VATTIMO, G. *El fin de la modernidad*. Gedisa, Barcelona, 1990.

VATTIMO, G. *Poesia e ontología*. Mursia, Milano, 1985.